

PROYECCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS DESDE LA RECLUSIÓN. UN ENCIERRO PRODUCTIVO EN *LA VIDA BREVE* DE JUAN CARLOS ONETTI

Gabriella Zombory

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

zgabi.ar@gmail.com

Resumen: En la plasmación de los espacios-tiempo de una obra, la posición del descriptor resulta de suma importancia. Contar con un descriptor encerrado, privado de la vista directa del material descriptivo, abre paso a numerosos procedimientos sobre la proyección del espacio contiguo, tal como el reforzamiento de otras vías sensoriales o lo imaginativo. Dicha situación descriptiva, sostengo, traerá consigo como consecuencia un desdoblamiento de los espacios, la inestabilidad de la fiabilidad del personaje descriptor y la difuminación de las fronteras entre lo imaginario y lo real. Con el propósito de justificar lo propuesto, en este trabajo me aproximaré al uso que le da Juan Carlos Onetti a la descripción desde el encierro en el *incipit* de su novela *La vida breve*.

Palabras clave: encierro, descripción, escisión de sentidos, desdoblamiento de espacios, Juan Carlos Onetti

PROJECTION AND DESCRIPTION OF SPACES FROM THE ENCLOSURE. A PRODUCTIVE ENCLOSURE IN JUAN CARLOS ONETTI'S *LA VIDA BREVE*

Abstract: In shaping the time and space of a literary work, the position of the descriptor is of great importance. By having an isolated descriptor, without any visual access to the material to be described, we are lead to numerous procedures related to forms of showing the adjacent space. Some of these forms strengthen the description through other senses or imagination, what leads to the splitting of said spaces to different versions of themselves, questioning the reliability of the description as well as blurring the line between fiction and reality. In order to explain and prove the above statement, this work will examine Juan Carlos Onetti's use of description from enclosed spaces through the *incipit* of his novel *La vida breve*.

Keywords: enclosure, description, split senses, splitting of spaces, Juan Carlos Onetti

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.258>

Recibido: el 1 de julio de 2018

Aceptado: el 30 de agosto de 2018

Publicado: el 22 de octubre de 2018

En el proceso de la formación del universo postulado de una narración, tal como lo formula Luz Aurora Pimentel, los lugares, los actores y los objetos del relato se representan mediante la descripción ofrecida por el narrador-descriptor de la obra (1998: 25), por lo cual el hecho de que el punto de vista de ese personaje o ente descriptor influya predominantemente en la visión ofrecida sobre lo narrado resulta evidente. De tener un narrador intra-homodiegético o uno extradiegético pero de focalización interna sobre uno de los personajes —como visto de forma tradicional realista, el narrador describe lo que ve o lo que se ve (ya sea en el momento o en el pasado, mental u oralmente)—, su posición o localización física será un factor determinante en cuanto a las configuraciones posibles de la descripción y, mediante ella, en cuanto a la representación de los tiempos y espacios de la diégesis. Las descripciones que permite, digamos, un descriptor viajero serán diferentes que las de un descriptor cautivo, teniendo el primero un material visual a describir mucho superior al del segundo. El narrador viajero o libre recibe un sinnúmero de impulsos sensoriales de realidades que le sirven como material descriptivo, por lo cual es el más apto para ofrecer una descripción realista de sus alrededores. En cambio, el narrador cautivo, encerrado entre cuatro paredes, carece de material descriptivo perceptible, está excluido de los espacios-tiempo potencialmente descriptibles situados al otro lado de los muros de su reclusión. Tradicionalmente, como bien lo detalla Hamon, las narraciones incorporan temáticas vacías para facilitar la introducción de la descripción: un personaje esperando a su compañero en una plaza o una estación, la escena de un personaje ante el paisaje que se le presenta desde una torre, una puerta que se abre, una ventana que da a la plaza, etcétera (1982: 156-157). Se verá que varias de estas temáticas sirven perfectamente para dinamizar la descripción —por sí pobre en material a presentar— de un personaje encerrado; el escenario visto a través de una puerta o una ventana abierta sirve sin duda como material descriptivo. ¿Pero qué ocurre si el encierro es absoluto, es decir, si el espacio recluido no permite ninguna apertura hacia el espacio exterior contiguo? ¿Cómo se formarán los tiempos-espacios de una narración si el personaje-descriptor está privado de la percepción visual de las realidades que lo rodean?

Con el propósito de exponer una posible respuesta a las preguntas anteriores, veamos en las próximas páginas el uso que le da Juan Carlos Onetti a la descripción desde el encierro en el incipit de su obra *La vida breve* (1950). Tomando como punto de partida de este análisis la división espacio-temporal propuesta por Josefina Ludmer, el primer capítulo de la obra nos dejaría distinguir tres lugares, que abren paso a tres tramas independientes pero rizomáticamente (término de Deleuze y Guattari, 1972-1980) entrelazadas. Estas serían 1) el departamento de Brausen, narrador-protagonista de la obra, y Gertrudis, su mujer; 2) el espacio del departamento H, contiguo al primero, espacio de Queca y Arce, —ambos situados en Buenos Aires—; y finalmente, 3) Santa María, espacio de Díaz Grey y Elena Sala y, a la vez, el espacio situado en la ficción, creada mediante la escritura de Brausen (Ludmer, 2009: 30-31), que durante este primer capítulo aparece aún solo de manera indirecta, por lo cual tampoco me centraré en él a lo largo de este artículo. Siendo Brausen el narrador (intra-homodiegético) principal de la obra, es fácil de asumir automáticamente como espacio central el departamento desde el cual este comienza su narración, mientras que los espacios del departamento de Queca y Santa María serían vistos como secundarios y contiguos al departamento del narrador. El piso de Brausen, de esta manera, estaría situado *entre* —motivo “fundamental en *La vida breve* y en todo Onetti” (Ludmer, 2009: 33)— los otros dos,

dividiendo, cortando en dos partes el sistema espacio-temporal, pero también la narración misma.

Este “entre”, a saber, la posición intermedia, está dotada de una doble naturaleza. Primero, lo intermedio es, necesariamente, una posición de paso, esto es, una situación en movimiento que lleva de un lado a otro. Como un “entre” solo puede existir estando rodeado de otros espacios u otras situaciones (al menos) por dos lados, y como es una categoría espacial que, de hecho, nace exactamente de la presencia de los dos lados, puede verse como un puente que facilita el paso de un extremo al otro. Y segundo, viendo este espacio intermedio desde otro punto de vista, también se define por estar delimitado, encerrado por los dos espacios que lo crearon. Las dos realidades contiguas rodean por los dos lados la posición intermedia, reduciéndola, y al ser un espacio constituido por la presencia de los otros dos, sin existencia independiente, será también un espacio inherentemente recluso. De ahí el carácter doble y contradictorio del espacio entre otros dos espacios, que es a la vez puente, espacio de movimiento, y encierro, espacio estático, dualidad que nos permite ver ciertos encierros como espacios de paso. Con ello, el departamento de Brausen, situado entre los otros dos espacios principales de la novela, es a la vez un espacio de encierro que excluye y un puente que une las otras realidades descritas.

El carácter doble antes expuesto se revela ya desde las primeras páginas del incipit. El departamento de Brausen, por una parte, está fuertemente delineado. La escena inicial no ofrece una descripción propiamente dicha del espacio, pero revela los límites que lo separan del mundo exterior y del otro departamento: la “persiana” a través de la cual Brausen ve la noche (Onetti, 2007: 17)¹ demarca el límite con el mundo exterior, mientras que “la mirilla de la puerta de entrada” (20) que levanta para ver por primera vez a Queca lo separa de los espacios de uso común del edificio en el que se encuentran. Notemos que ambas delimitaciones podrían servir como temáticas vacías y motivar una descripción de lo exterior, no obstante la persiana de la ventana está bajada y la puerta queda cerrada, creando únicamente la posibilidad de espiar con una visión muy restringida. También se señala marcadamente la separación del espacio de Brausen del de Queca mediante la pared (primera referencia espacial que se menciona en la novela), cuya presencia se refuerza con su mención repetida durante el primer capítulo.

Esta observación de los límites del departamento nos obliga a dar una primera pero todavía no definitiva ampliación al sistema espacio-temporal propuesto por Ludmer. Aunque no tenga mucha presencia a lo largo de las acciones desarrolladas durante la obra, las demarcaciones antes detalladas revelan la existencia de lo exterior al otro lado de la persiana: el espacio de Buenos Aires. Este espacio exterior urbano, frente a los espacios interiores domésticos de los departamentos (Pimentel, 1998: 27), no se marca como espacio a describir en ningún momento de la narración; su función es más bien su mera existencia y magnitud. Buenos Aires es el espacio de cuya existencia se sabe, pero a la que no se presta mucha atención descriptiva a lo largo la obra: es el espacio exterior adverso, que el protagonista, incapaz de funcionar sin máscaras, rechaza, del que decide recluirse en sus espacios

¹ De ahora en adelante las citas tomadas de *La vida breve* se indicarán únicamente con el número de la página entre paréntesis dentro del texto. Todas las citas provienen de la misma edición.

personales, llevándolo al punto cero del encierro de la novela. El mero acto de no describirlo a pesar de tener la posibilidad de hacerlo, refuerza, entonces, el carácter de delimitación.

El motivo de la exclusión de la realidad, entonces, queda triplemente marcada (persiana, puerta, pared), no obstante y pese a la imposibilidad de ver, es desde este departamento privado de todo material descriptivo de donde se describe por primera vez el resto de los personajes y espacios. El procedimiento recurrente de Onetti de apuntar siempre a “otro lugar” (Blixen, 2007: 15) con sus narraciones y descripciones, en *La vida breve* se hace posible a pesar de la reclusión del narrador, gracias a que aunque los límites divisorios entre los diferentes espacios no son transparentes y obstruyen la vista (motor principal de la descripción), es decir, aunque no funcionan como temáticas vacías propiamente dichas, sí son hasta cierto punto permeables. Los dos departamentos, como ya se ha dicho, están divididos mediante una pared, pero a través de ella Brausen es capaz de oír las palabras de Queca; es “una pared que parece de papel” (19), una “membrana semipermeable” que hace posible que los espacios separados se conecten mediante ósmosis, según lo formula Gabriel Saad (1975: 66). Por ello, esta pared es el elemento que más claramente lleva en sí la doble función de la posición “entre”: por una parte separa, ya que impide la presencia simultánea en el mismo espacio, imposibilita la vista directa de la realidad existente al otro lado, y encierra; por otra parte, siendo como un papel, permite hasta cierto punto la conexión e interrelación de las dos partes separadas, en este caso, mediante los sonidos que se llegan a oír a través de la fina pared. De igual manera, los otros elementos de separación, la persiana y la mirilla, también permiten cierta infiltración de los elementos de los espacios contiguos o exteriores, algún tipo de comunicación. La persiana presupone la existencia de una ventana, y es por la ventana y las brechas de la persiana por las que Brausen observa brevemente el mundo exterior, cuando dice haber visto la noche. Por la mirilla, ventana en miniatura, puede espiar, aunque con una visión bastante restringida, la realidad de los espacios comunes del edificio, y por este medio ver la figura real de Queca. Destacaría aquí que aunque de esta manera el encierro no es total, ya que cuenta con varios caminos de apertura hacia otros espacios —aunque siempre truncados—, la comunicación establecida mediante estas rutas de escape siempre es unilateral: por la persiana y la mirilla Brausen puede ver, pero nunca es visto; por la pared Brausen escucha a Queca, pero él no se oye.

Continuando en la línea de esta comunicación unilateral y, de esta manera, truncada, también hay que notar que el modelo comunicativo tradicional de Jakobson (1998: 451) no se ve deformado únicamente por la falta de la reacción del que recibe el mensaje (llamémoslo receptor, aunque no haya sido él al que el emisor haya dirigido su enunciado), sino también por los numerosos obstáculos en el canal: a lo largo de todo el capítulo, Onetti recurre a una narración mediante la “escisión de los sentidos”, término de Ludmer (2009: 26), más exactamente, de la vista y el oído. Entrando más detalladamente en esta idea ludmeriana, nos encontramos ante el siguiente proceso que nunca cesa de ir reduciendo la posibilidad de una comunicación efectiva: Brausen narra y describe las realidades de la habitación contigua; por la presencia de la pared divisoria, empero, no puede ver lo que realmente está ocurriendo. Está, luego, en una situación en la que “el mundo de los objetos claros y articulados se encuentra abolido” y, como lo explica Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945), en estos casos “nuestro ser perceptivo, amputado de su mundo, dibuja una

espacialidad sin cosas” (2000: 298),² hecho que *a priori* haría imposible su descripción. Para contrarrestar esta carencia en uno de sus sentidos —el más fundamental en cuanto a la capacidad descriptiva— Brausen acude a una fuente de información secundaria y aumenta la función de otro de sus sentidos, el del oído. Esta posición del narrador queda explícita ya desde la segunda frase de la novela: “Yo la oía a través de la pared” (13), nos confiesa Brausen, y a lo largo del primer capítulo, los párrafos dedicados a la transmisión de los eventos del departamento de al lado se formulan haciendo uso continuo de los verbos *oír* o *escuchar*, u otros verbos y sustantivos relacionados con la emisión de algún tipo de sonido humano: “y yo la *oía* desde el baño” (13), “dijo la *voz* de la mujer, *cantando* un poco” (13), “*escuché* el golpe del hielo en la pileta” (15), “[l]a mujer *resopló* y *se echó a reír*” (15, las cursivas son mías), etcétera. Ello se combinará, además, con la mención de actividades humanas que necesariamente implican la producción de algún tipo de ruido, por ejemplo, pasos, golpes o el acto de rebuscar. Luego, y como tercer método de reforzar el carácter oído de la narración, en los párrafos donde no se explicita alguna palabra indicadora de sonido, se incluye la cita directa del enunciado oído por Brausen, en forma de diálogo. Es este el procedimiento elegido para abrir la obra: “—Mundo loco —dijo una vez más la mujer” (13), comenzando la narración en primera persona del singular del narrador-protagonista con la voz directa de un personaje secundario. De la misma manera, el capítulo también se cierra con la palabras directas de Queca, sin intermediación alguna del narrador: “—puede estar seguro. Una al final, se cansa. ¿O no es cierto?” (20). Con todo ello, las restricciones a la descripción desde el encierro encuentran cierta liberación sustituyendo la más tradicional descripción de lo visual con una descripción de lo auditivo. Sigue reforzando este carácter oído de la descripción el desequilibrio entre las expresiones del *oír* y las expresiones del *ver* referidas al momento espacio-temporal presente: frente a la abundancia de las primeras, la escasez de las segundas es llamativa. Las únicas alusiones a la vista concreta son las tres que siguen: “[y] yo [...] *mirando* [...] la habitación sombría” (14), “[a] través de la persiana *vi* la noche” (17), “Fui a levantar la mirilla [...] *Vi* a la mujer” (20, las cursivas son mías); dos de ellas, breves referencias al mundo exterior, y una, al espacio propio del narrador. El resto de las referencias al acto de ver, serán ya pertenecientes a una vista no directa, sino imaginada.

En esta representación del espacio a través de la escisión de los sentidos, entonces, después de sellar la vista como inadecuada para la descripción, truncando la percepción de uno de sus sentidos, el descriptor opta por apoyarse en la información oída para reconstruir la realidad circundante. Sin embargo, este sentido tampoco resulta suficientemente oportuno: la información auditiva tampoco llega hasta el receptor sin obstáculos; la pared que separa los dos espacios, la distancia de los participantes de la pared, las diferentes actividades cotidianas que generan ruido, es más, la atención que el narrador presta a la conversación contigua, todos dificultan y distorsionan la transmisión de la información. Brausen escucha “distraído, las frases intermitentes de la mujer” (13), esto es, ni presta atención continua a la conversación, ni escucha todas las palabras emitidas. Durante la primera parte de la escena, Brausen está duchándose donde las palabras le llegan “alterada[s] por el rumor de la ducha” (15). Es más,

² El filósofo francés trae el ejemplo de la noche, en la que, privados de la vista y envueltos en la oscuridad, percibimos el espacio que nos circunda como una realidad vacía y uniforme.

en un momento dado, Queca y Ernesto, el hombre con el que está conversando, salen a la terraza, colocándose en una posición en la que oír sus palabras resulta imposible.

De esta manera tenemos una comunicación múltiplemente dañada. Pero aunque Brausen no puede ver nada de lo que pasa al otro lado de la pared, ni puede oír exactamente lo que dicen los ahí presentes, por lo cual una transmisión exacta de lo contiguo debería ser imposible, recibimos una descripción de un carácter fuertemente visual, plagada de detalles sobre “la heladera o la cortina de varillas tostadas” (13) de la habitación con “pedazos de hielo remolineados en los vasos” (14), sobre los “olores vegetales, aceitosos” (15) de la cocina, de “la bata de entrecasa y los brazos gruesos” de la mujer que “muequeaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y en el pecho” (14), o del hombre “en mangas de camisa, corpulento y jetudo” (14), “de retintos bigotes enconados” (18), etcétera: multitud de detalles mediante los cuales se produce un fuerte “efecto de realidad”, una sensación de “verosimilitud referencial” en cuanto al objeto original, pero nunca comprobado (Barthes, 1987: 218 y 213).

En el proceso de formación de los personajes y espacios de la diégesis no es su presencia real en el universo postulado lo que fundamenta su existencia; la credibilidad de un espacio o personaje, es decir, el “efecto personaje”, y a la vez “el efecto espacio” —término que propongo como paralelo al término hamoniano “efecto personaje”, esta vez referido al nacimiento del efecto de realidad de los espacios—, aumentan de forma paralela a la presencia de la descripción de la realidad narrativa en cuestión (Hamon, 1991: 117). La credibilidad de un personaje o espacio crece en función de la referencia intertextual sobre él a lo largo de la narración, motivo que surgirá siempre mediante la redundancia y la iteratividad (Pimentel, 2016: 45). Y si las realidades narradas se aceptan como reales tras ser descritas repetida y abundantemente, en una suerte de *lo describo, luego existe*, la multitud de detalles sobre la habitación contigua trabajan precisamente hacia este fin: aunque el departamento de Queca no es visto, no está realmente presente, no está incluido bajo el foco realista posible del descriptor Brausen, dentro de la narración cuenta con una existencia mucho más visual y dominante que el espacio realmente habitado por él.

En la proyección de dichos detalles visuales, el sistema descriptivo dominante parece ser el del inventario, sin la utilización de categorías lógico-lingüísticas (dentro-fuera, cerca-lejos, al lado, etc.) para la composición de una imagen espacial ordenada. Recibimos una lista de objetos y un sinfín de detalles o partes de los cuerpos de los dos personajes, todos ellos aparentemente enumerados sin ninguna lógica interior. Pero tomando en cuenta que la mayoría de la descripción se nutre de los ruidos y voces producidos por los dos personajes de la habitación contigua, se puede reconocer que la norma de ordenación de los elementos de la descripción sigue los movimientos de Queca y Ernesto —o al menos los que causan ruido alguno—, y su recorrido por el espacio descrito. Dicha manera de estructurar una descripción, que elige como punto cero secundario³ una figura en movimiento pero no visible y no mencionado por el descriptor, no da posibilidad para crear una visión de conjunto, y a pesar de encontrar una lógica interior tras la estructuración del espacio, sigue proyectando una visión fragmentaria del tema descriptivo. La descripción, no obstante, sea esta de algo visto o

³ El punto cero primario sigue siendo Brausen y su habitación, ya que pocas veces sí recibimos alguna referencia sobre la distancia entre el narrador y lo descrito, mediante comentarios sobre la audibilidad de los ruidos.

de algo no visto, en ninguna de sus realizaciones puede ser continua. “[L]a lectura del retrato «realista» no es una lectura realista: es una lectura cubista”, dice Barthes (1970: 67-68),⁴ ya que la descripción solo puede concebirse en fragmentos, y estos fragmentos solo se perciben como continuos por el lector al ser completados y ordenados automáticamente mediante la referencia que tenemos sobre el mundo real (Pimentel, 2016: 18); la descripción funciona únicamente acompañada de un continuo trabajo de “reconocimiento” (Hamon, 1982: 159) y de organización inconsciente donde nombrando las partes se plasma el todo, refiriéndose los primeros a este sinecdóquicamente (Pimentel, 2016: 30). Dicho esto, la composición espacial en la que el espacio se plasma según el movimiento de un punto cero secundario, pero sin mención específica de la conexión entre el personaje-punto cero y los fragmentos nombrados del espacio, puede verse como propia de la plasmación de espacios desde la reclusión, llevado a cabo por un personaje privado de gran parte de sus capacidades sensoriales, y especialmente, de la vista.⁵

No se debe olvidar, no obstante, que el fuerte carácter visual de las descripciones nacido por la abundancia de los detalles, aunque crea un efecto de realidad, sigue presentando un espacio inaccesible a la vista. Todo ello puede ser “visto”, o mejor dicho, visualizado, únicamente al ser producto de la imaginación de Brausen; como la descripción es un fenómeno *a priori* visual, resulta irrealizable percibir una descripción únicamente de lo auditivo. La mente humana automáticamente procesa lo auditivo en visual, tomando los ruidos y sonidos no como “lo descrito”, sino como recurso para poder visualizar lo no visible. Este proceso mental que traslada los sonidos reales hacia la visualización imaginada no es escondido en ningún momento a lo largo del capítulo en cuestión. Tras el inicial “[y]o la oía a través de la pared”, Brausen inmediatamente añade: “*Imaginé* su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera” (13, la cursiva es mía); y más adelante recurre con frecuencia al uso de fórmulas conjeturales o del modo potencial (Saad, 1975: 66), a saber, a condicionales u otras expresiones de inseguridad, expresando que todo lo narrado son nomás “personajes conjeturales” y productos de la “suposición imaginaria” del descriptor (Ferro, 1986: 33): “la cortina de varillas tostadas [...] *debía* estar rígida entre la tarde y el dormitorio” (13); “*miraría* desde arriba el cuerpo acucillado de la mujer” (15); “[*t*]al vez estuviera tirada en la cama” (18, las cursivas son mías). En otras ocasiones, el descriptor aun ofrece dos posibles versiones a elegir: “podría estar, siempre bebiendo, doblado en un sillón o sudando [...] junto a los pies descalzos de la mujer” (18). De esta manera no necesariamente tendríamos que hablar de un narrador no fiable, ya que desde el primer momento reconoce su falta de fiabilidad; manteniéndose esta forma de describir a lo largo de toda la escena se trataría más bien de un narrador reducido, que simplemente no tiene acceso a la información completa referida al tema descriptivo.

Pero al mismo tiempo de admitir el carácter imaginado de su narración, parece querer presentarla como información real, verdaderamente confirmada y, por ende, fiable. En nuestro

⁴ Citado por Pimentel, 2016: 18.

⁵ No digo que no sea posible la ordenación de las descripciones espaciales siguiendo las acciones de un personaje secundario si el descriptor no está privado de sus capacidades sensoriales. La diferencia clara entre las dos posibilidades está en la explicitud de la relación entre las acciones de un personaje y el orden de los fragmentos descriptivos. En el caso de un narrador libre, la descripción presentaría los espacios a través de las acciones del personaje secundario; mientras tanto, en nuestro caso esta relación no se explicita, solo se puede intuir por el lector atento, por lo cual puede causar la impresión de ser la descripción de un personaje omnisciente.

caso, en la frase “[c]uando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos *que yo le suponía* pasaban de la cocina al dormitorio” (13), o también en “[h]abía caminado, *supongo*, sin ruido hasta la puerta de la cocina” (15, las cursivas son mías) la expresión indicadora del carácter imaginado de la afirmación llega retardada. Es justo detenerse aquí un momento para pensar sobre la diferencia entre la percepción real de una escena y su descripción: “En la actitud natural, no tengo *percepciones*, no sitúo este objeto al lado de este otro y sus relaciones objetivas, tengo un flujo de experiencias que se implican y se explican una a otra lo mismo en lo simultáneo que en la sucesión”, explica Merleau-Ponty sobre la percepción del espacio (2000: 296). Frente a ello, la descripción es un fenómeno esencialmente verbal, atada a la linealidad, obligada a ordenar los elementos de la escena, de dotarlos de cierta jerarquización entre ellos. Aprovechándose de este carácter inevitablemente lineal de lo verbal —aquí manifestado en la escritura— y también de la lectura, frente a las posibilidades idénticas a las de una mirada sintética ofrecidas por la imaginación del lector, capaz de visualizar espacios y escenas, yuxtaponiendo en ellas toda una serie de detalles al mismo tiempo (Pimentel, 1998: 27), el narrador de Onetti juega con la contradicción dada y lanza a la imaginación de su receptor, por ejemplo, la figura de Queca ya antes de aclarar que esta no es una información fiable, haciendo vacilar la concepción de realidad del lector que, así, no sabrá a qué atenerse, procedimiento que, luego, lo devuelve a la categoría de un narrador no fiable. Claro es, la descripción puede referirse tanto a lo existente como a lo inexistente, a lo imaginario o a lo posible, y puede autodefinirse como verdadera o falsa (Hamon, 1991: 125); con ello, el descriptor de Onetti no rompe con ninguna regla de lo descriptivo. No obstante, lo que Onetti hace es enmascarar su imaginación nacida de su ignorancia en conocimiento, su “hacer-creer” en un “hacer-saber” (términos de Hamon, 1991: 126). En vez de informar sobre lo existente (dentro del universo postulado de la novela) lo crea mediante el acto imaginativo-descriptivo, pero camuflando este acto de creación en un mero acto de presentación, difuminando el límite divisorio entre lo real y lo imaginario.

A la vez, la utilización de dicho procedimiento de difuminación se combina con la superposición de las descripciones de lo imaginario a las descripciones de lo real. Si comparamos las pocas descripciones que se refieren al departamento de Brausen y las imaginarias sobre la habitación de Queca, notamos que estas últimas siguen sin ser completas, son fragmentadas, no obstante captan detalles pequeños de cierta riqueza de colores, materiales, movimientos y posturas. Frente a esta abundancia de detalles mayoritariamente imaginarios, se puede observar una escasez en cuanto a la presentación de Brausen y de su departamento, es decir, de la realidad. Conocemos un Brausen que “escuchaba desde el baño, de pie, la cabeza agachada bajo la lluvia casi silenciosa” (13), “desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua [...] sin resolver[se] a agarrar la toalla” (14), cerrando y abriendo la ducha una y otra vez, “removiendo la espalda bajo el agua” (15), mientras “[h]acía horas que un insecto zumbaba, desconcertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco” (16), solo para acabar aplastado “contra la rejilla del sumidero” (17). Luego, “más allá de la puerta” vemos “la habitación sombría”, “la sábana limpia de la cama” (14) y “la penumbra de la habitación, donde el calor encerrado estaría latiendo” (16). Añadiendo a la enumeración anterior la ya mencionada persiana y mirilla, no se podría decir que hubiera una carencia de detalles sobre el espacio real. Pero opino que frente a la variedad en detalles y temas que ofrece la descripción del otro espacio y el resto de los personajes, la presentación

del espacio y el personaje de Brausen es significativamente más restringida y ofrece una imagen más pobre y vacía: frente a la bata de entrecasa y las uñas rojas de Queca, Brausen está desnudo, cubierto solo de gotas de agua transparentes; frente a la lluvia de palabras entre Queca y Ernesto o la risa de Queca, en la habitación de Brausen el único sonido es el leve sonido de agua cayendo y el zumbido molesto de un insecto, que posteriormente es matado sin vacilación, con lo cual, tras haber cerrado también el grifo de la ducha, se anulan todas las fuentes de sonido de la habitación; frente al ir y venir continuo de Queca, Brausen primero está estático bajo la lluvia y luego sale nomás para tumbarse en la cama; frente a los múltiples muebles recién llegados de Queca, en el departamento de Brausen vemos solo la ducha y la cama con sábanas intactas, lugar necesariamente solitario;⁶ frente al rojo de las uñas de Queca, en el espacio de Brausen domina el gris de la sombra. Esta desigualdad, o quizás aun contraste entre las descripciones de lo imaginado y las descripciones de la realidad marcan una de las posibles reacciones ante la descripción desde el encierro, en la cual la atención se desplaza a lo que está fuera, a lo que está más allá del espacio circundante inmediato, pobre en impulsos. La trasposición de la atención, combinado con los procedimientos antes mencionados de difuminar la frontera entre lo imaginado y lo real, y con ello, aumentar la posibilidad de aceptar (o al menos confundir) lo ficcional como parte de la realidad (o aún más, como la única realidad), causan la sensación de la supremacía de lo imaginario frente a lo real.

La obra de Onetti comienza con una descripción aparentemente fiable y realista, que paulatinamente se revela como imaginaria y no fiable. No obstante, aunque la descripción que el lector recibe sobre la habitación contigua, por la falta de acceso directo al espacio antes detallado, no puede ser más que imaginaria, es decir, ficcional, la habitación contigua *original*, pero desconocida por el descriptor y el lector, debe existir en algún lugar en el universo espacio-temporal de la novela. Al final del primer capítulo de *La vida breve*, Brausen espía por la mirilla de su puerta de entrada y, por primera vez, ve a la Queca real: “no tenía bata sino un vestido oscuro y ajustado, pero los brazos, desnudos, eran gruesos y blancos” (20). A pesar de que alguno de los detalles de la realidad recién confirmada coincida con la versión imaginada de la mujer (los brazos), la diferencia entre la Queca imaginada y la Queca real de todas formas es necesariamente chocante y revela abiertamente por primera vez el hecho de que se trata de dos espacios bien diferenciados, uno real inaccesible, y otro imaginario conocido.

Los dos planos se ven enfrentados por la irrupción de la realidad exterior y la más mínima diferencia entre los elementos contrastados genera el cuestionamiento de la credibilidad del resto del universo imaginario, hasta ahora aceptado como la realidad: si Queca no está vestida como hasta ahora nos lo sugería el narrador, ¿por qué deberíamos fiarnos de toda la información aún no confirmada que nos ofreció hasta ahora? Por otra parte, pero al mismo tiempo, al presentar primero la versión imaginaria, y en una extensión mucho mayor a la descripción del espacio real, en el momento de enfrentar y contrastar los dos mundos paralelos, en los ojos del lector será la realidad la que resulta una versión distorsionada de la ficción, y no al revés (Pimentel, 2016: 48). Por ende, deduzco que en un

⁶ Una sábana intacta es una sábana todavía no usada, en la que nadie ha dormido. Indica una cama que no se ha compartido con ninguno, por lo cual la considero como señal de la soledad.

principio, mantener la existencia de un mundo exterior ficcional, de una realidad exterior ficcionalizada, solo es posible desde una posición externa y marcadamente separada de la primera, para evitar toda confrontación con la realidad real. Pensemos por ejemplo en *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca: si Segismundo tuviera una fuente de información fiable sobre el mundo fuera de la torre que lo encierra, toda la farsa sobre las confusiones de sus sueños y sus realidades perdería su fundamento inmediatamente. De esta manera, el aislamiento, el encierro, se revela como elemento imprescindible para que la realidad exterior ficcionalizada persista.

No obstante, la disolución de la barrera divisoria, en caso de ser restringida y de poca duración temporal, puede ser un estímulo —aunque no en todo caso— para el reforzamiento del efecto de realidad del espacio ficcional, en cuanto a su función de aumentar la credibilidad de la primera versión descrita al causar el sentimiento del carácter distorsionado e irreal del segundo. Lo que se nos presenta a lo largo del primer capítulo no es la habitación misma de Queca, sino su imagen. En el momento de convertirse en imagen, explica Blanchot en su obra *El espacio literario* (1955), el objeto real se hace inaccesible, por lo cual la imagen será algo desconocido, pero también empezará a parecerse a lo que era el objeto (1969: 246). La imagen es “la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada” (Blanchot, 1969: 249). Entonces, al tener conocimiento de la existencia de una habitación real, que sin embargo no tiene presencia dominante a lo largo de la narración, la imagen de la habitación (la versión descrita por Brausen) será la que aceptamos como más presente, más real frente a la real de presencia escasa.

Todo ello nos lleva a ofrecer una nueva modificación al sistema espacio-temporal hasta ahora propuesto. Tomando como centro del universo la posición del narrador, en el primer capítulo de la novela contamos con —en el plano real— 1) el espacio interior real del departamento de Brausen, punto cero de la descripción, espacio desde donde se ejecuta la focalización; 2) el espacio exterior real de Buenos Aires del que apenas tenemos algún dato, por ser la realidad que se quiere dejar atrás; 3) el espacio exterior real del departamento de Queca, de presencia escasa, al que nos asomamos mínimamente en la última escena de la mirilla; y —en el plano ficcional— 4) el espacio exterior imaginario del departamento de Queca, es decir, la versión que se nos ofrece de ella en la parte dominante del primer capítulo. Estas realidades espacio-temporales luego se completan con 6) el espacio exterior imaginario de Santa María. Onetti, entonces, para la plasmación de los espacios-tiempo de su obra, recurre a una descripción sensorialmente *ab ovo* truncada por medio del encierro, lo cual, como hemos visto, lleva en sí inherentemente la consecuencia del desdoblamiento del espacio contiguo en una existencia real y otra ficcional. Por el hecho de optar por dicha estructuración de la descripción, pero sin explicitar o dejando en un vaivén entre fiabilidad y no fiabilidad el carácter imaginado de lo presentado, se logra que el desdoblamiento entre la realidad y la ficción fácilmente quede desapercibido, definiendo el estar encerrado como una posición intermedia que abre paso a la ficcionalización de realidades, a la vez que permite su ocultamiento.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1987): "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós: 210-219.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós.
- BLIXEN, Carina (2007): "El que tenga oídos para oír. La figura del que escucha en *El pozo* y «Un sueño realizado»". *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*. Coords. Elena Corbellini y Pablo Silva Olazábal. Montevideo, Linardi y Risso / Biblioteca Nacional de Uruguay: 13-19.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2002): "Rizóma". *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Antal Bókay et al. Budapest, Osiris: 70-86.
- FERRO, Roberto (1986): *Juan Carlos Onetti. La vida breve*. Buenos Aires, Hachette.
- HAMON, Philippe (1982): "What is a Description". *French Literary Theory Today. A Reader*. Ed. Tzvetan Todorov. Trad. R. Carter. Cambridge, Cambridge University Press: 147-178.
- (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.
- JAKOBSON, Roman (1998): "Nyelvészet és poétika". *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Antal Bókay y Béla Vilcsik. Budapest, Osiris: 449-456.
- LUDMER, Josefina (2009): *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Atalaya.
- ONETTI, Juan Carlos (2007): *La vida breve*. Buenos Aires, Punto de Lectura.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1998): "Mundo narrado I. La dimensión espacial del relato". *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México / Buenos Aires, Siglo XXI Editores: 25-41.
- (2016): *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México D. F. / Buenos Aires /Barcelona, Siglo XXI Editores / Anthropos Editorial.
- SAAD, Gabriel: "Texto, pre-texto y contexto en *La vida breve*". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 24 (1975): 63-76. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1975.1971>

© Gabriella Zombory



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C